This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

c
ii
429

~~XIV. G.~~

Oxford University

**GALLERIES.**

3022251560N

# DER SATYR AUS PERGAMON

VIERZIGSTES PROGRAMM

# ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

**ADOLF FURTWÄNGLER**

MIT DREI TAFELN

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON G. REIMER
1880

DEPT OF CLASS
ARCHAEOLOGY
OXFORD

# Der Satyr aus Pergamon.

Faune Satyrn Silene Pane — wie kreuzen und vermischen sich die Vorstellungen von dieser lustigen Schaar, nicht nur bei uns, sondern theilweise schon bei den Alten! Wie schwanken und wechseln jene Bezeichnungen, während die künstlerischen Typen selbst sich so einfach und klar scheiden und in so deutlicher Stufenfolge entwickeln. — Winckelmann, dessen Erinnerung diese Blätter gewidmet sein sollen, hatte, obwohl er sich um die Benennung nicht eben viel Sorge machte, mit gesundem Blicke nicht nur die Haupttypen, die in seinem beschränkten Materiale, den römischen Statuen und Reliefs vorkamen, erkannt und geschieden, sondern auf dieselben auch die Namen Pan, jugendliche Satyrn und ältere Silene im wesentlichen richtig vertheilt[1]). Um so auffallender ist die anderwärts begegnende Verwirrung; unter „Satyrn" z. B. verstand man allgemein nur bocksfüssige Wesen, während die Satyrn selbst Faune hiessen[2]). Obwohl uns gegenwärtig ein unvergleichlich grösseres Material vorliegt, von dem Winckelmann nichts ahnte, sind doch die Hauptfragen, die Unterscheidung von jugendlichem Pan und Satyrn, von Satyrn und Silenen noch bis heute viel umstritten. Die Schuld der ungenügenden Lösung derselben lag freilich meist in der falschen Stellung der Fragen, indem man nach theore-

[1]) Winckelmann's Werke, herausg. v. H. Meyer u. J. Schulze. Dresden 1811. Bd. IV 75 ff. VI 2, 231.

[2]) Ebenda Bd. IV, 284 Anmerk. von H. Meyer und J. Schulze.

tischen, allgemein durchführbaren statt nach historischen, von Zeit und Ort bedingten Unterscheidungen forschte. Und doch gibt es kaum ein bunteres farbenreicheres Blatt in der Geschichte der Entwickelung griechischer Idealtypen als das jener munteren Wesen. Eine lange reiche Entwickelung rollt sich vor uns auf — von jenen hochalterthümlichen Silenen, den wilden rohen Wald- und Wasserdämonen, die mit Hufen, mit Schwanz und Ohren der Pferde hüpfen und tanzen, Nymphen rauben und entführen, bis zu den zarten schwärmerisch versunknen jugendlichen Satyrn voll Grazie und Anmuth, und von da wieder zu den bäurisch derben frechen jungen Burschen. Einige Skizzen zur genauern Behandlung jener Geschichte, die mannichfaltiger und interessanter ist als die der meisten höhern Göttertypen, habe ich schon vor einigen Jahren versucht[1]); dieselben hier auszuführen, zu berichtigen, zu erweitern, so wie es der Gegenstand verlangte, verbietet leider Raum und Zweck dieser Schrift. Nur zwei schöne Monumente, beides neue Erwerbungen der königl. Museen in Berlin, beide in jenen Zusammenhang gehörig, sollen hier ausführlicher besprochen und in denselben eingereiht werden.

Weitaus den ersten Rang nimmt die Bronzestatuette ein, welche unsere erste Tafel in Radirung von C. L. Becker in Originalgrösse wiedergibt, und die in der That nicht zu dem geringsten gehört, was uns die so glücklichen Grabungen in Pergamon geliefert. Hier bedarf es keines längern Sichhereinversenkens, ein Blick genügt, um das so momentan und packend gefasste Motiv zu verstehen. Der jugendliche Satyr prallt plötzlich zurück, der ganze Körper ist in Spannung, er steht mit beiden Füssen nur auf den Zehen; mit der Rechten aber holt er aus zu einem kräftigen Schlage. Indess brauchen wir nicht um ihn besorgt zu sein; das Thier, das ihn angreift, sei es eine Schlange des Waldes, die gegen ihn züngelt, oder sei es gar nur der Hund eines Hirten der den umherstreifenden Gesellen anbellt, das Thier ist jedenfalls im Ernste nicht

[1]) Annali dell' Inst. 1877, 184—245 und 447—450.

gefährlich; denn der Grundton im Gesichte unsres Satyrs ist eine unverwüstliche Heiterkeit. Eine bei Plinius erhaltene epigrammatische Schilderung des von Parrhasios gemalten Demos der Athener rühmt, dass im Gesichte desselben die verschiedensten Eigenschaften, wie Zornmuth und Milde, Hoheit und Niedrigkeit u. s. w. vereinigt Ausdruck gefunden hätten. Aehnliches können wir vom Gesichte unsres Satyrs sagen. Oder malt sich hier nicht gleich deutlich die Frechheit des durchtriebenen Schelms, dem wir alles zutrauen und die Feigheit des niedern Burschen, ferner eine gewisse zügellose Wildheit, die muthwillig alle Ordnung umkehren möchte und zugleich doch eine Harmlosigkeit und Gutmüthigkeit, die uns dem Nichtsnutzigen nicht gram werden lässt, indem wir bedenken, dass er ein richtiger Sprössling aus dem *γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοέργων*. — Kurz der Kopf unsrer Figur dankt seinen Ursprung einem Wurfe wie er genialer kaum gedacht werden kann; auch wüsste ich ihm unter den so zahlreichen Monumenten absolut Nichts an die Seite zu stellen. — Sein Typus im Allgemeinen reiht sich unter die „bäurischen" jugendlichen Satyrn ein; relativ am nächsten steht ihm eine in Marmor nicht seltene Gattung von Köpfen mit gutmüthig zum Lachen breit verzognen Munde, wobei die Zähne sichtbar werden[1]); was aber hier meist nur lahmes Grinsen ist, das ist dort packendes Leben. Die Nase unsres Kopfes ist mehr als sonst kurz, eingeknickt und vorne breitgequetscht, das lange Spitzohr ebenfalls stark thierisch, die Haare kurz und struppig, vorne etwas aufgesträubt, ohne Kranz oder Binde. Die Ausführung des Körpers gibt dem Kopfe wenig nach; er ist kräftig, doch schlank, mager, sehnig, namentlich an den Beinen, die fast allen Fettes ermangeln, wo der Wadenmuskel fast zu hart sich abgrenzt und am linken Oberschenkel die Austiefung zwischen der Gruppe der Anzieher und den grossen Schen-

[1]) Zwei nicht bedeutende Exemplare im Berliner Museum no. 132 und 199 (Gerh.); anderwärts oft, z. B. im Capitol. Mus. Galler. no. 25; im museo Torlonia in Rom no. 106 und 112. — Dieser Typus scheint bei der Etymologie vorgeschwebt zu haben die wir bei Aelian var. hist. III, 40 lesen: *Σάτυροι δὲ ἀπὸ τοῦ σεσηρέναι.*

kelmuskeln etwas zu stark gerathen ist. Dafür ist die umhüllende zarte obere Fettschicht und Haut am Oberkörper wundervoll lebendig zum Ausdruck gekommen. Während die Beine den hüpfenden Springer zeigen, verräth die leise trotz der Anspannung deutliche Fülle des Bauches unter dem weich und tief eingesenkten Nabel den lustigen Schlemmer. Doch am schönsten ist der Uebergang von Bauch und Brust in seiner lebensvollen Zartheit; letztere selbst ist kräftig und zeigt jenes auf den Pergamenischen Reliefs besonders übliche starke Hervortreten des Handgriffs oben am Brustbein. In der erhobenen rechten Hand ist die Höhlung für einen senkrecht niedergehenden runden Stab erhalten, der besonders gearbeitet war, während im Uebrigen die ganze Figur mit den Extremitäten in einem Stücke massiv gegossen ist. Die Waffe, die nur kurz gewesen sein kann, war ohne Zweifel das Pedum oder Lagobolon. Der linke Oberarm ist zwar zu lang, doch fällt dies für die Gesammtwirkung nicht auf, für welche diese Abweichung geradezu berechnet scheint. Vom Arme fällt ein Pantherfell herab, das einen malerischen Hintergrund gibt und den Raum zwischen den Beinen passend füllt; dasselbe ist in seinen einzelnen Haaren sorgfältig ciselirt. Die linke Hand hält die Syrinx. Der Figur fehlt die Basis; die in der Abbildung angedeutete ist modern. Der rechte Fuss ist etwas nach innen verdreht, was bei dem Mangel der Basis leicht geschehen konnte. Da die ganz erhaltenen Zehen keinerlei Ansatzspur zeigen, so sass die Figur auch im Alterthum nie fest auf einer Basis; sie war vielmehr mittelst eines noch auf der Rückseite des Felles erhaltenen längeren Kupferstiftes an eine glatte gerade Rückwand befestigt; das Pantherfell und die Hand mit der Syrinx bilden deshalb hinten eine glatte Anschluss-Fläche, während der übrige Körper indess auch hinten sorgfältig rund ausgearbeitet ist; nur den doch nicht sichtbaren Satyrschwanz liess der Künstler weg. Nahe liegt die Vermuthung, dass auf jener Rückwand, sei es die Wand eines Kastens oder andern Geräthes, noch mehrere Figuren, vor allem der Gegner des Satyrs gebildet war. Gegen letzteres spricht jedoch das starke Herausspringen der Figur; das

Thier müsste ebenfalls, um überhaupt von dem ausholenden Arme des Satyrs getroffen werden zu können, bedeutend aus der Fläche herausspringen, während es doch als Angreifer direct gegen den Satyr gerichtet sein musste. Vielleicht war also der Gegner unsrer Phantasie überlassen. Die Befestigung an eine gerade Fläche und den Mangel einer Basis finden wir übrigens ganz ebenso an einer Bronzegruppe des Theseus und Minotauros[1]), die ebenfalls aus Kleinasien und ungefähr wohl auch aus derselben Zeit stammt. — Die Erhaltung unsrer Figur ist zwar im Ganzen sehr gut, doch wird die Feinheit der Formen und die scharfe Ciselirung vielfach von der körnigen Patina überwuchert.

Die Zeitbestimmung der Statuette im Allgemeinen kann nicht zweifelhaft sein. Auch sie wird der Höhe der Kunstblüthe in Pergamon, dem 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr. angehören. Dass sie nicht wesentlich später falle, dafür bürgt uns vor Allem die eminente Frische und Genialität der Arbeit; dann aber auch etwas rein Aeusserliches, die Form der Syrinx, deren 7 Röhren noch fast ganz gleich lang gebildet sind; denn dies ist die ältere Form, die mit dem Beginne der griechisch-römischen Zeit verdrängt wird von der unten ausgeschnittenen Gestalt mit ungleichen Röhren[2]). Dass die Figur andrerseits nicht älter sei, das wird, wie wir des Nähern noch ausführen werden, durch den bäurischen Typus des Satyrs und die Uebertragung von Syrinx und Pedum auf ihn hinlänglich erwiesen. Dazu kommt, dass der gesammte stilistische Charakter den grossen Pergamenischen Reliefs nicht unwesentlich verwandt erscheint. Wir haben hier wie dort die stark hervortretende Trennung der Muskelpartieen und doch die weiche naturalistische Behandlung der Oberfläche und am Rumpfe besonders das Streben nach möglichst mannichfaltig gebrochenen Linien, sowie endlich den gewaltigen Schwung der Bewegung. — Auch darf man erwähnen, dass die Figur im Schutte eines hellenistischen Hauses in Pergamon, s. ö. vom Altarplatze gefunden ward; dass

[1]) Conze, Winckelmanns-Programm 1878.

[2]) Siehe die Nachweise in meinem oben citirten Aufsatze Ann. 1877, 214 ff.

sie einst dem Schmucke jenes Hauses oder eines Geräthes in demselben diente, ist eine naheliegende Möglichkeit. Für den besondern Charakter des Kopfes aber, für den Geist, in dem er erfunden und ausgeführt ist, weiss ich augenblicklich nichts zu nennen was ihm innerlich verwandter wäre als der Kopf des einst Castellanischen jetzt im British Museum befindlichen Dornausziehers[1]). Hier wie dort dieselbe geniale Art, den momentanen Ausdruck der beidemale lebhaft erregten derben Burschen wiederzugeben; hier wie dort trotz des verschiedenen Gegenstandes eine Tendenz zum Niedern, Bäurischen; auch der Dornzieher hat eine stumpfe im Winkel vorspringende Nase. Hier wie dort ist der Augapfel selbst ganz flach[2]) gehalten, dagegen springen die Augenlider stark vor und ist namentlich das obere Lid an beiden in gleicher und durchaus ungewöhnlicher Weise stark entwickelt. Die von den Meisten vertretene Ansicht, dass jener Dornauszieher Pergamenischer Kunstrichtung angehöre, erfährt hierdurch eine Bestätigung; ja man darf die Werke wohl in die nächste Schulgemeinschaft setzen.

Es ist ein mehrfach erörterter Streitpunkt, ob die Composition an jenem Dornauszieher auch die originale Erfindung der Zeit sei, welcher wir ihn zuschreiben. Dieselbe Frage können wir für unsern Satyr ziemlich sicher mit Nein beantworten.

Eine halblebensgrosse Marmorstatue in London[3]) zeigt den von seinen wüthenden Hunden angegriffenen Aktäon in genau demselben Motive wie unsern Satyr; die Abweichungen erklären sich einfach daraus, dass der letztere an eine Rückwand befestigt war; deshalb musste der linke Arm des Satyrs nicht nach vorn, sondern nach der Seite ausgestreckt werden, deshalb ist hier auch das linke Bein mehr nach aussen gestellt und deshalb auch im Knie weniger eingebogen, so dass die Last

---

[1]) Ich kenne denselben leider allerdings nur aus den Abbildungen (Annali d. J. 1876, tav. N; Mon. d. J. X, 30. Arch. Ztg. 1879 Taf. 2 u. 3).

[2]) Der Augenstern ist an unserm Satyr durch ein kleines eingebohrtes Loch bezeichnet.

[3]) Ancient marbles of the Brit. Mus. II, 45. Friederichs, Bausteine No. 101.

des Körpers auf ihm nicht allein ruht. Im Uebrigen sind die Uebereinstimmungen so gross, dass ein abhängiges Verhältniss der beiden Figuren nothwendig anzunehmen ist. Das Pantherfell, das Beiden vom linken Arme herabhängt, fällt bei der Bronze zwischen die Beine, wieder wegen der Rückwand und weil hier weder unten der Hund, noch die Stütze an der Seite vorhanden sind. — Das ältere Original für diese beiden Figuren indess — ist nichts andres als der Marsyas von Myron, der zurückprallt vor der drohenden Bewegung der Athena[1]), die Rechte über den Kopf erhebt, doch die Flöten am Boden mit lüsternem Blicke betrachtet. Der Aktäon stimmt so genau mit dem Marsyas[2]), dass die Annahme eines Zufalles nicht für diejenigen allein ausgeschlossen bleibt, die wissen wie einmal erfundene Motive im Alterthum durch stete Tradition sich verbreiten und neue Benutzung erfahren. Myron also ist der Erfinder dieses so recht in seiner Richtung liegenden momentanen Motivs des plötzlichen Zurückschreckens. Während der Marsyas indess die Rechte nur aus Schreck und Erstaunen erhebt, so thut es Aktäon um zu einem wuchtigen Schlage gegen die wilde Meute auszuholen und ganz dasselbe thut unser Satyr. Die Frage, welches der beiden letztern Werke zuerst von dem des Myron abgeleitet sei, lässt sich nun einfach entscheiden; denn es ist klar, dass die Umbildung des ursprünglichen Motivs zu einem Hauen gegen einen Angreifer eben nur aus der Umdeutung zu Aktäon, nicht aber zu einem Satyr zu erklären ist; denn für letztern ist die Vertheidigung gegen ein Thier etwas durchaus Ungewöhnliches, das in seinem Charakter und seiner Lebensweise nicht begründet ist. Niemals wurden Satyrn als Jäger gedacht; sie spielen nur zuweilen mit dem Panther oder dem Hasen als befreundeten Thieren oder haschen den letztern in scherzhafter Weise[3]).

---

[1]) Nach der wohl richtigen Auffassung E. Petersen's Arch. Ztg. 1880, S. 25; unmöglich kann ich indessen zugleich ein Tanzmotiv darin erkennen.

[2]) Ungleich weniger treu gibt das Motiv die in einer Bronzestatue vorliegende spätere Umbildung des Marsyas wieder (Arch. Ztg. 1879 Taf. 8).

[3]) So Inghirami mus. Chius. tav. 206, 207. Vgl. was Stephani Compte r. 1862, S. 62 ff. 1867, S. 77 zusammenstellt.

Unser Motiv ist also vom Aktäon erst auf den Satyr übergegangen. Doch sehr viel älter scheint die Erfindung des Aktäon nicht zu sein. Das Londoner Marmorexemplar ist allerdings gering, doch lässt es erkennen, dass die alterthümliche Formenhärte des Myronischen Originales durchaus in die spätere Weise übersetzt war[1]). Der Kopf ist bekanntlich fremd und die Hörner modern. Friederichs (Bausteine No. 101) wollte jenen nach einem Cameo des Brit. Mus. ergänzen und gründete darauf die Behauptung, das Original der Statue habe noch in die Zeit des strengen Stiles des 5. Jahrhunderts gehört. In jenem Cameo, den Friederichs als „herrlich" preist, kann ich indess nur ein schwaches, leblos glattes, modernes Machwerk erkennen[2]). Geeigneter zu einer Zeitbestimmung scheint die folgende Erwägung. Während nämlich auf den mehrfachen Darstellungen von Aktäons Tode in der ältern Kunst sowie in der spätern unteritalischen Vasenmalerei niemals das Motiv unsrer Statue erscheint[3]), so ist das letztere hingegen das durchaus gewöhnliche auf den Pompeianischen Wandbildern[4]);

---

[1]) Nur ein Detail wie die sonst weniger übliche dreieckige Gestalt der in der Mitte heraufwachsenden pubes scheint am Marsyas Aktäon und Satyr nicht zufällig gleich zu sein.

[2]) Ich kenne ihn aus demselben Abgusse, den Fr. citirt; der (offenbar nicht fragmentirte) Stein zeigt nur die Büste bis unter die Brust; die Nebris ist wie auf der Statue umgeknüpft; der Kopf indess ist sichtlich dem Aktäon der Selinuntischen Metope nachgeahmt. Die erhobene Rechte ist ohne Waffe, die der Fälscher nicht zu ergänzen wagte.

[3]) Vgl. über Aktäondarstellungen Benndorf, Met. v. Selinunt p. 56 ff. und das daselbst Citirte. Die älteste ist auf einer sehr alterthümlichen Schale (Elite céram. II, 103 C), wo Akt. im archaischen Laufschema und ganz nackt erscheint. In ein Knie gesunken, zeigt ihn dagegen schon der streng rothfigurige Stil, wo noch jede Andeutung der Verwandlung fehlt (Elite cér. II, 99; mus. Campana, catal. IV, 781, Zeichnung beim römischen Institut) und ebenso ist er später auf den Unteritalischen Vasen, wo indess Hörner aus dem Haupte spriessen. Vereinzelt ist die der Version des Stesichoros folgende Metope von Selinunt.

[4]) Die Composition ist besonders beliebt in der ältern Gruppe der Pomp. Bilder, dem von Mau sog. 3. Stile, der meist hellenistischen Vorbildern ziemlich getreu zu folgen scheint. Diesem Stile gehören von den bei Helbig aufgezählten no. 249. 251. 252, und von den bei Sogliano nachgetragenen No. 115. 116. 118 an. Helb. 252[b] ist sogar ein Bild des zweiten Stiles. Besonders deutlich ist unser Motiv in Helbig, Atlas Taf. 8 und in Helb. No. 251, das von H. vergeblich im Museum gesucht wurde; doch habe ich das treffliche und wohlerhaltene Bild III. Stiles in den Magazinen wiedergefunden; die Gestalt des von oben herabspähenden Aktäon ist in den bisherigen Beschreibungen übersehen worden. Das Bild gehört also zu denen, welche die zwei verschiedenen Scenen vereinigen.

dieselben zeigen überdies sicher, dass man in die rechte Hand der Statue das Pedum zu ergänzen hat; auf dem linken Arme pflegt auch hier das Fell zu flattern, nur als Tracht des Jägers natürlich. Es ist demnach das wahrscheinlichste, dass das Motiv des Marsyas erst in hellenistischer Zeit auf Aktäon übertragen wurde, wo es sich, wie die Nachbildungen in den Wandgemälden vermuthen lassen, grosser Beliebtheit erfreute und gelegentlich, wie unsere Bronze lehrt, auch einem Satyr verliehen wurde.

Was man früher für höchst unwahrscheinlich halten mochte, dass die hellenistische Kunst ein älteres Motiv übernommen und nach ihrer Weise neu gestaltet habe[1]), sehen wir hier in einem sichern Beispiele, das auch für andere Fälle lehrreich ist. Welchen ich vor allen meine, ist denjenigen nicht unbekannt, die der Frage nach den Dornauszieher-Statuen näher stehen. Oder wird man es noch unmöglich finden, dass der derb bäurische Junge der Castellanischen Figur, ebenso wie unser ihm so nah verwandter Satyr, die geniale Umbildung eines ältern, Myronischen Motivs sei, dessen bestes Exemplar (schwerlich das Original) die Capitolinische Bronze wäre? Aus der unmittelbar packenden realistischen Gestalt sollte man später jenes gebundene, dem Kreise des niedern aber ergreifenden Lebens entrückte Bild geschaffen haben? Man that wohl diesen angeblichen Vorgang in den mystischen Schleier Pasitelischer Schule zu hüllen. Wir halten uns an die nachweisbare Entwickelung, wonach die Uebersetzung idealer allgemeiner Fassung in realistische und speciell in ländlich-bäurische gerade der hellenistischen Kunst eigen ist[2]).

[1]) Annali 1876, 133 (C. Robert).

[2]) Ganz dasselbe that mit dem Dornauszieher auch die Kunst der Renaissance: eine Handzeichnung in Florenz (unter den „ignoti", wohl Anfang 16. Jahrh.) gibt die Statue ähnlich dem Castellanischen Exemplare mit kräftigern Formen, losem Haare und Stumpfnase wieder. — In Gedanken ferner pflegte man früher fast allgemein die Capitolinische Bronze unwillkürlich sich in ein Genrebild im modernen Sinne umzubilden; natürlich dass man, als die Castell. Figur gefunden war, diese, die jener langgehegten Vorstellung so viel mehr entsprach, für das Original zu halten geneigt war. — Die übrigen antiken Wiederholungen in Marmor schliessen sich bekanntlich der Bronze an, doch so dass sie deren alterthümlichen Charakter erweichen und verflachen: wenn man also gerade an diesem Charakter keinen Gefallen fand, weshalb sollte man die freie lebendige Castellanische Figur nicht copirt haben — wenn letztere das Original war?

Wir können diese Umbildung an dem ganzen Geschlechte der Satyrn nachweisen; besonders deutlich und durch mehrere Stadien aber lässt sie sich an der Gruppe von Statuen verfolgen, welcher die auf unsrer zweiten Tafel wiedergegebene angehört.

Es ist dies eine der letzten Erwerbungen des Berliner Museums, leider zwar ohne Kopf und Arme, doch durch ihre treffliche frische Ausführung alle ähnlichen Statuen überragend. Die wohl erhaltene Figur aus Parischem Marmor, in wenig mehr als halber Lebensgrösse gebildet[1]), stellt einen Satyr dar, kenntlich an dem kleinen Schwänzchen hinten im Kreuz, zwar noch von grosser Jugend (ohne pubes) doch schon von straffen sehnigen Formen. Tanzend hüpft er einher, beide Füsse auf die Spitzen der Zehen gehoben und den einen zierlich vor den andern setzend. Doch während die Beine in angestrengter Spannung ganz gerade emporschiessen, so zeigt der Oberkörper reizvolle Bewegung, indem er sich nicht nur nach seiner Linken herabneigt, sondern sich nach derselben Seite hin auch etwas dreht. Der Kopf war nach der Richtung der erhaltenen Halsgrube, und da der rechte Kopfnicker vortritt, nach seiner linken Seite etwas abwärts gewendet. Der rechte Arm war ganz hoch erhoben in der Richtung über den Kopf. Der linke Oberarm geht etwas seitwärts vom Körper weg; auf der linken Schulter hängt eine Nebris, die indess einen Theil derselben unbedeckt lässt; dass das Fell auf dem Unterarm einen angefüllten Bausch bildete, lässt sich noch an dem Erhaltenen sehen, indem

[1]) Höhe 0,985 ohne die Plinthe. Ergänzt ist die ganze Plinthe, der ganze rechte Fuss, die vordere Hälfte des linken, ein Stück des l. Unterschenkels über dem Knöchel und ein Stück von der Aussenseite der l. Wade. Gebrochen über dem l. Knie und unter dem r. Knie. An der Aussenseite des l. Gesässes ist ein länglicher Ansatz erhalten für die Stütze, die jetzt in Gips als Baumstamm restaurirt worden ist. Es fehlen der Kopf, der r. Arm, der l. von der Mitte des Oberarmes an, das Glied und das Ende des Schwänzchens. Kopf und r. Arm waren in moderner Zeit restaurirt, wovon die tiefen Klammerlöcher und Canäle für den Bleiverguss übrig sind; der Bruch am l. Oberarm ist zugerichtet als ob eine Ergänzung angesetzt werden sollte, doch fehlt das Klammerloch. — Erworben wurde die Figur durch W. Bode Frühjahr 1880 aus casa Alberti in Florenz, wo man schon seit lange im Besitze derselben zu sein angab, ohne doch Näheres zu wissen. — In Dütschke's zerstr. Antiken in Florenz fehlt das Werk. Ob es in älterer Literatur irgendwie erwähnt wird, ist mir unbekannt.

ein Stückchen jener füllenden Masse, auf welche die Klaue der Nebris sich umbiegend niederfällt, geblieben ist. All dieses entspricht einer besser erhaltenen Statue in London, die wir auf Taf. III no. 1 wiedergeben[1]), so genau, dass wir die unsrige wohl nach ihr ergänzen müssen. Doch bevor wir dies näher erörtern, bewundern wir die dem Londoner Exemplar weit überlegene Schönheit des Torso's. An der gut erhaltenen Oberfläche ist das Fleisch antik polirt, während die Nebris etwas rauh gelassen ist; ebenso unterschied schon Praxiteles an seinem Hermes das Gewand vom Fleische. Auch die Rückseite ist gleichwie an letzterm gearbeitet, indem nur ein Theil glatt polirt, doch der Rücken selbst rauh gelassen ist. Das anatomische Detail namentlich an der rechten Seite von Brust und Bauch ist von grösster Schönheit; einige Abweichungen von der Natur sind wohl geflissentlich, wie dass der schiefe Bauchmuskel an der r. Hüfte zu wenig angespannt, an der l. zu wenig zusammengeschoben ist, oder dass die geraden Bauchmuskeln unter dem Nabel zu geringe Anspannung zeigen. Es liegt ihnen die bei mehr decorativen antiken Werken häufige Tendenz zu Grunde, von der normalen ruhigen Muskellage auch bei heftiger bewegten Körpern möglichst wenig abzuweichen. — Nicht allein die sehnigen Formen selbst, sondern auch der ganze stilistische Charakter ist der Pergamenischen Bronze offenbar verwandt[2]); doch lehrt uns gerade dieser Vergleich, sowie der mit den Pergamenischen Reliefs, dass dem Marmor doch etwas von der vollen Kühnheit und Frische der letztern fehlt, so

[1]) Ergänzt sind nach den Angaben, die mir K. Lange freundlichst mittheilte, nur der r. Arm mit Pedum; das Knäbchen ist bis auf ein Stück seiner l. Hand ganz antik. Auch der Kopf des Satyrs ist alt. — Vgl. Guide Brit. Mus., Graeco Rom. Sculpt. I², 1879 p. 42 No. 109.

[2]) Unter dem schrägen Bauchmuskel tritt an der angespannten r. Hüfte deutlich der vordere obere Darmbeinstachel heraus. An der r. Hüfte der Pergam. Bronze erkennt man dasselbe noch unter der Patina durch. — Es steht dies Detail in Beziehung mit einer Gewohnheit der hellenistischen Kunst, die wir jetzt am deutlichsten an den Pergamenischen Reliefs, doch auch an andern auf diese Epoche zurückgehenden Werken beobachten können, dass nämlich die fleischige Bekleidung des Darmbeinkammes als eine durch weiche Falten sowohl von den Bauch- als von den Schenkelmuskeln gesonderte Partie gearbeitet wird. Die Einfachheit der Linien der älteren Kunst wird auf diese Weise gebrochen und der Reiz eines neuen wechselnden Formenspieles umkleidet die Hüften.

dass wir eher geneigt sind denselben späterer Zeit, etwa dem 1. Jahrhundert vor Chr., zuzuschreiben.

Nach Massgabe der Londoner Statue hätten wir also auf dem l. Arme auch der unsrigen nicht nur einen von Früchten dick angefüllten Schurz, sondern auch das kleine Dionysosknäbchen zu denken. Die über den Kopf erhobene Rechte schwang überdies das Pedum; denn dass dies an der Londoner Figur richtig ergänzt sei, lehrt eine Statue desselben Motivs in Neapel[1]), wo ein Stück des Pedums mit der r. Hand antik ist. Dass diese Häufung dreier Zuthaten, die alle ohne Beziehung unter einander sind, und von denen jede allein als Motiv genügen würde, nicht das Ursprüngliche sein kann, wird man gerne zugeben. Was soll der volle Fruchtschurz, was das hoch geschwungene Pedum, was vor allem aber soll das zarte Kind, während der Satyr sich in wirbelndem Tanze dreht? Ohne Zweifel ist diese Ueberladung der Contamination verschiedener Motive zu danken.

Mustern wir die Reihe der das Grundmotiv unsrer Statue wiedergebenden Bildwerke, d. h. die auf beiden Zehenspitzen tanzend dargestellten Satyrn, welche das l. Bein voransetzend den r. Arm erheben, so scheidet sich leicht eine Gruppe als die einfachste aus, die auch durch anderes, namentlich die Eigenart des Kopftypus, sich als die ursprünglichste erweist. Vor allem sind es zwei gleiche Statuen in Neapel, die allerdings der antiken Köpfe entbehren und von denen eine auf Taf. III, 2 abgebildet ist[2]), freilich nicht so, dass man daraus eine Anschauung von der zarten Schlankheit dieser edeln Formen erhielte; Arme und Kopf sind modern; vermuthlich fiel das Pantherfell über den l. Arm. Das Schwänzchen fehlt, wie es den Wiederholungen des einschenkenden Satyrs zu fehlen pflegt, der Praxiteles zum wahrscheinlichen Urheber hatte; mit dem letztern stimmt auch die Bildung des übrigen Körpers im Wesentlichen überein. Die Darstellung scheint sich allein zu concentriren in

[1]) Gerhard, Neap. ant. Bildw. no. 34; vgl. Annali 1877, 218.

[2]) Gerhard a. O. no. 65 und 69. Clarac 678, 1581. Annali 1877, 277.

dem graziösen Tanze eines der Edelsten aus Dionysos Gefolge. Durch Erhaltung der Köpfe ausgezeichnet sind zwei im Wesentlichen übereinstimmende kleinere Statuen aus Lamia in Thessalien[1]) und aus Pompei[2]). Bei beiden hängt auf dem gesenkten l. Arme ein Pantherfell, beide halten in der L. das Pedum. Im Typus des Kopfes schliessen sie sich jenem edeln ausruhenden Satyr an, der so häufig copirt wurde; ausser den spitzen Ohren mengt sich keine niedere Form ein[3]); die Nase ist edel und gerade; volle reiche lockige Haare umkränzen das Gesicht, das mit weichlichem fast schmachtendem Ausdrucke in die Ferne blickt. Die Thessalische Statue ist der Pompeianischen in der Ausführung weit überlegen und zeigt auch am Körper ungewöhnlich weiche zarte Formen. Der bei diesen Statuen immer erhobene rechte Arm verbunden mit der Richtung des Kopfes nach l. oben (v. Besch.) hat zu einem grossen Missverständniss des ganzen Motivs geführt. Man glaubte nämlich einen Satyr zu erkennen, der sich auf die Zehen erhebt, um in die Ferne zu spähen und der die Augen mit der R. beschattet[3]). Abgesehen davon, dass die erhaltene Rechte der Pompeianischen Figur dieser Erklärung wenig günstig ist, so wird bei näherer Betrachtung Jedermann zugeben, dass die Bewegung unsrer Figuren vielmehr die eines hüpfenden Tanzes ist, wo immer ein Bein vor das andere gesetzt und dazu je der entgegengesetzte Arm graziös über den Kopf erhoben wird, sowie dass ein ernstliches in die

---

[1]) Schöll, Mitth. a. Griech. Taf. V. 11. Friederichs, Bausteine No. 658. Jetzt im Nationalmuseum zu Athen. Am l. Oberarme ist der Ansatz für das Pedum. — Ein andrer Torso desselben Museums wiederholt das Motiv im Allgemeinen, doch ist der l. nicht der r. Arm erhoben, über welchen ein langes Gewand herabfällt (H. 0,61).

[2]) Marmorfigur der casa di Lucrezio; schlecht doch am richtigsten abg. bei Breton Pompeia[3] p. 395. Interpolirt ist die sonst bessere Abbildung bei Niccolini le case etc., casa di Lucr. tav. IV no. 5 (danach Overbeck, Pompei[3] p. 486 No. 285a); das Pedum ist weggelassen und das Fell geht quer über den Körper und bedeckt die Scham, während es im Originale gerade herabfällt; das Glied ist infibulirt am Originale!

[3]) Der Pompeianische hat ebensowenig wie die beiden Statuen in Neapel ein Schwänzchen. — Dass die kleinen Hörnchen über der Stirn, die ich zu unterscheiden glaubte, eine willkürliche Zuthat des Pompeianischen Copisten sind, ist zweifellos, wenn man den Zusammenhang übersieht.

Ferne Spähen mit einem so lebhaften Tanze sich unmöglich verträgt. Dennoch lässt sich nicht läugnen, dass die Bewegung des r. Armes gegen den Kopf sofort an diejenigen erinnert, welche sich die Augen vor dem Lichte der Sonne beschatten wollen, ein auch in der antiken Kunst (wenigstens seit der Vasenmalerei des freien Stiles) gerade für Satyrn nicht seltener Gestus. Ja jene Aehnlichkeit ist so gross, dass von ihr der Name des Tanzes selbst entlehnt wurde: denn dieser Tanz ist es offenbar, den die Griechen *σκοπός* oder *σκώπευμα* nannten und bei welchem der Tanzende die eine Hand so über die Stirne erhob, als ob er in die Ferne spähe; und zwar galt dies speciell als ein *σχῆμα σατυρικόν*[1]).

Demnach kann wohl auch der im Alterthum hochberühmte *ἀποσκοπεύων* genannte Satyr des Malers Antiphilos, eines Nebenbuhlers des Apelles und Protogenes sehr wohl ein tanzender gewesen sein; wir wissen zwar nur, dass derselbe mit einem Pantherfelle dargestellt war; aber da dies vom l. Arme herabhängend gerade auch in dem von uns oben nachgewiesenen Typus eine Rolle spielt, da der letztere ferner durch Stil und Kopftypus ohnehin auf ein Original etwa vom Ende des IV. Jahrh. hinweist, so könnte dies recht wohl jenes Gemälde gewesen sein. Dass Gemälde von hohem Ruhme, namentlich solche, die eine Einzelfigur dar-

[1]) Stephani mélanges Greco-rom. I p. 554 ff. hat die betr. Stellen zusammengestellt, doch wie mir scheint falsch beurtheilt. Indem er durchaus unwahrscheinlicher Weise *σκώπευμα* als gleich *σκώψ* annimmt, schreibt er Athenaeus eine starke Verwechselung (von *σκώψ* und *σκοπός*) zu. Viel einfacher löst sich die Frage wenn man bei Athen. XIV p. 629 F liest: ...*σκώψ σκώπευμα· ἦν δὲ τὸ σκώπευμα* (st. *ὁ σκώψ*) *τῶν ἀποσκοπούντων τὸ σχῆμα, ἄκραν τὴν χεῖρα ὑπὲρ τοῦ μετώπου κεκυρτωκότων· μνημονεύει Αἰσχύλος* ..... jetzt passt auch erst die angeführte Belegstelle des Aeschylus, die ja nicht vom *σκώψ* sondern vom *σκώπευμα* redet; die Corruptel bei Ath. ist indess alt und lag schon Eustathios vor (ad Odyss. V, 66 p. 1523). Offenbar ist ein älterer Commentar zu dem Aeschylos-Verse die Quelle für Athenäus sowohl als für Hesychius (der unter *σκώπευμα* dieselbe Erklärung gibt wie Ath.). Eine unnöthige Wiederholung ist es, dass Athen. nachher den *σκοπός* (p. 630) noch einmal aufführt. Denn dass der *σκοπός* eben der Tanz war, wo das *σκώπευμα* angewendet wurde, geht sowohl aus Hesych. (*ὑπόσκοπον χέρα· Αἰσχύλος· ὥσπερ οἱ ἀποσκοποῦντες οὕτω κελεύει σχηματίσαι τὴν χεῖρα, καθάπερ τοὺς Πᾶνας ποιοῦσι· σχῆμα δέ ἐστιν ὀρχηστικὸν ὁ σκοπός*), als aus Photios hervor: *σκώπευμα· σχῆμα σατυρικὸν ὡς καὶ ὁ σκοπός* (so verbessert G. Hermann Aesch. frg. 77 statt *σκωπός*)· *οὕτως Αἰσχύλος* (Phot. lex. ed. Naber II p. 168).

stellten, späterhin zu decorativen Zwecken auch in Marmor copirt wurden, lässt sich bekanntlich auch anderwärts sehr wahrscheinlich machen. So kehrt die Medea des Timomachos in einer Statuette wieder[1]), so die Bilder des Andromeda befreienden Perseus[2]) und des Theseus, der den Minotaur erlegt hat[3]), so der Wein ausgiessende Dionysos mit Pan[4]) in statuarischen Gruppen; so ist ferner der so häufige bekannte ausruhende Satyr doch sehr wahrscheinlich einem Gemälde des Protogenes entlehnt[5]); so endlich scheint wenigstens der Oberkörper der zahlreichen Statuen der Aphrodite Anadyomene von Apelles Bild genommen, während der Unterkörper, dessen Bildung schwankt, im gemalten Originale nicht sichtbar war[6]). —

Das Pedum unsrer Statuen dürfen wir freilich dem etwaigen Originale des Antiphilos nicht zuschreiben, da dieses als Attribut des Pan erst später auf die jugendlichen Satyrn übertragen wurde. Ganz ebenso ward es von spätern Copisten zuweilen auch dem ausruhenden Satyr statt der Flöten, die er ursprünglich hielt, gegeben[7]). Jenen Austausch zwischen Pan und Satyrn werden wir weiter unten in seinen Zusammenhang einreihen. Es sei nur erwähnt, dass hier offenbar ein bestimmter älterer Typus des Pan mit dem tanzenden Satyr contaminirt wurde, welcher jenen mit dem Pedum im linken Arme und die Rechte über die Stirn erhebend darstellte, ein Typus, den wir zuerst auf einer schönen Münze

---

[1]) Arch. Ztg. 1875, Taf. 8, 2.

[2]) Gruppe in Hannover (K. Fr. Hermann, Götting. Winckelm.-Progr. 1851). — Friederichs, Baust. no. 763. Bötticher, Gipsabg. no. 1171.

[3]) Gruppe im Schlosse zu Wörlitz.

[4]) Nuove memorie dell' Inst. tav. X. O. Benndorf p. 276 ff. Dass auch die Composition des im Wasser sich spiegelnden Narkissos mit Eros u. s. w. (Wieseler, Nark. no. 10) der Malerei entnommen sei, hat Welcker (Rhein. Mus. 1854, 282) richtig bemerkt.

[5]) So auch Stephani mél. Greco-rom. III, 398; Compte rendu 1870/71 p. 99.

[6]) Letzteres von Benndorf erwiesen in Mittheil. d. Athen. Inst. I, 50 ff.

[7]) So im Exemplar des Braccio nuovo im Vatican (s. Annali 1877, p. 218 n. 1). Auch in einer freien Wiederholung der Statue in einem jetzt zerstörten Pompeianischen Bilde (Mus. Borb. X, 42, Helbig No. 441) hält er das Pedum.

von Ainos vom Ende des 5. Jahrh. [1]), auf einer anderen von Aigiale auf Amorgos (Lambros *νομ. Ἀμ.* No. 5. 6) und später öfter finden [2]).

Auf Pompeianischen Wandbildern ist unser tanzender Satyr gerade in der Gestalt dieser ersten Contamination mit dem Pedum in der Linken sehr häufig als Einzelfigur, besonders in den gemalten Architecturen [3]). Doch treten hier meist kleine Varianten hinzu, indem die erhobene Rechte bald einen kleinen Eimer [4]) bald eine Syrinx [5]) hält, bald als Stütze für etwas darüber sich Aufbauendes dienen muss [6]). — Bevor wir indess durch diese Varianten uns weiter leiten lassen, betrachten wir einige Werke, die den Grundtypus nur wenig modificirt wiedergeben. Nur die Seiten des Oberkörpers sind vertauscht bei dem jugendlichen tanzenden Pan einer Praenestinischen Bronzecista (Monum. d. J. X, 45), der mit einer verhüllten Mänade im Contretanz begriffen ist, so dass bei der Bewegung der erhobenen Hand an ein Beschatten der Augen gar nicht gedacht werden kann. Eine Statue in Neapel [7]), zwar von mittelmässiger Arbeit, doch wichtig durch den antiken Kopf, der mit dem des edlen ausruhenden Satyrs im wesentlichen stimmt, unterscheidet sich vom Grundtypus nur durch die als Chlamys umgeknüpfte Nebris, die auf den linken

[1]) Nach v. Sallet, Zeitschr. V, S. 184. Zum Typus vgl. die oben citirte Stelle des Hesych über *ὑπόσκοπον χέρα*.

[2]) Für den jugendlichen Pan z. B. auf einer autonomen Kupfermünze von Thessalonike kurz vor der römischen Herrschaft (Mionnet I, 493 no. 330); für denselben ferner auf einem Pompeianischen Gemälde des älteren sog. zweiten Stiles, wo er als Statue dargestellt ist (Mon. d. Inst. X, 36, 1); in demselben Motive ist ein herbeieilender Hirte (wenn nicht ursprünglich Pan) auf einem Endymiombilde des dritten Stiles dargestellt (Bull. 1873, 239; Sogliano No. 456); bei einem bocksbeinigen bärtigen Pane als Statue kehrt dasselbe wieder auf dem Niobidenbilde 3. Stiles (Bull. 1873, 206; Sogliano No. 505); vgl. übrigens die oben citirte Stelle bei Hesych: *ἀποσκοποῦντες ... καθάπερ τοὺς Πᾶνας ποιοῦσι.*

[3]) Diese Figuren sind in den Catalogen der Bilder von Helbig und Sogliano meist übergangen. Ohne Attribut der R. z. B. im triclinium des Hauses Fiorelli, descr. p. 374 oben.

[4]) Helbig No. 429; Kopf nach l. aufwärts, jugendlich edles Gesicht.

[5]) Im tablinum des Hauses Fiorelli, descriz. p. 384, sowie ähnlich auf der parete nera u. sonst.

[6]) Mehrmals an der Basis in dem Hause Fiorelli descriz. p. 133.

[7]) Hier auf Taf. III, 3; vgl. Annali 1877, 217 unten. Auch die l. Hand mit dem Pedum scheint antik. Im Kopfe ist nur eine Binde.

Arm fällt, ein Motiv das in der folgenden Classe wichtig wird. Durch derbere kräftigere Formen, sowie durch lebhaftere Bewegung im Oberkörper, indem die l. Schulter stärker zurück- und herabgezogen ist, unterscheiden sich einige Werke, die hiedurch ebenfalls zur nächsten Gruppe überleiten. So ein Torso des Vatican mit Pedum in der L., ohne Fell[1]), und namentlich eine vorzügliche Bronzestatuette in Berlin, die wir Taf. III, 5 wiedergeben[2]). Der Satyr ist hier ebenfalls ohne Fell und hält in der L. die auch von Pan entlehnte Syrinx (mit ungleichen Röhren); die Bewegung der R. sieht hier der Abwehr gegen Blendung besonders ähnlich; die Tanzbewegung der angespannten Beine ist jedoch ganz evident. Der Kopf zeigt zwar noch deutlich die Grundlage des ältern edeln Typus, ähnlich der Neapler Statue Taf. III, 3, doch ist derselbe bereits etwas ins Ländliche und Derbe gezogen; ebenso sind die Muskeln des Körpers nicht mehr weich und zart, sondern kräftig, ja etwas hart[3]).

Dieser letztere Formcharakter, nur mitunter noch sehniger und derber, ist der feststehende für die zweite Hauptgruppe, in welcher der Kopf nicht mehr nach l. aufwärts, sondern nach r. herabgewendet und der Oberkörper durch Zurück- und Herabziehen der l. Schulter stark gedreht erscheint, wo ferner nicht mehr einfach weich und graziös schwebender Tanz, sondern ein heftig angespanntes Hüpfen und Wirbeln dargestellt ist. Die veränderte Kopfrichtung finden wir zwar schon in einigen jener Einzelfiguren auf Wandgemälden, so auf dem hier Taf. III, 4 statt mancher andern[4]) abgebildeten, das überdies interessant ist durch die in der R. erhobene Weintraube; eine ganz kleine doch vorzügliche

[1]) Galleria dei candelabri no. 25. A. Klügmann hatte die Güte meine Notizen über ihn zu vervollständigen; danach entbehrt er des Schwänzchens.

[2]) Vgl. Friederichs, Berl. ant. Bildw. II, no. 1835, wo freilich weder die Beschreibung genau, noch das Motiv verstanden ist.

[3]) Die Ausführung weist trotz ihrer Sorgfalt und theilweisen Vorzüglichkeit auf spätere Zeit als die Pergamenische Bronze, neben welcher dort namentlich Brust und Bauch akademisch leblos und hart erscheinen; auch sind sowohl Oberschenkel als Bauch etwas zu kurz.

[4]) Es befindet sich in den Stabianer Thermen; es scheint identisch mit dem bei Helbig no. 432 beschriebenen.

Bronzestatuette in Berlin wiederholt genau dasselbe Motiv, die Traube und das Pedum, nur die Nebris fehlt[1]). Doch das Gewöhnliche in dieser Gruppe ist, dass der Satyr ein Fell als Chlamys umhat, in dessen Bausche auf dem l. Arme er eine Fülle von Früchten trägt, auf die er nun befriedigt lächelnd niederblickt. Die Belastung mit Früchten widerspricht natürlich dem ursprünglichen einfachen Tanzmotive direct; noch schwerer wird das Ganze dadurch, dass er in der erhobenen Rechten das Pedum schwingt[2]), ohne doch irgend die Absicht zu haben damit einen Schlag auszuführen. Es sollte vielmehr durch jene Zuthaten der speciell ländliche Dämon charakterisirt werden. — Die Köpfe dieser Statuen zeigen wie die Körperformen immer jenen bekannten derben niedrigen Typus, der von dem idealern der ersten Gruppe weit verschieden ist; gewöhnlich spriessen auch zwei kleine Hörnchen unter den aufgestreubten Haaren auf der Stirn empor. Die Beliebtheit des Typus geht aus den zahlreichen Wiederholungen hervor[3]). Auf unsrer Tafel ist deshalb keine abgebildet, weil sie bis auf das Knäbchen genau mit Taf. III, 1 stimmen[4]).

---

[1]) Friederichs Berl. a. Bildw. II, 1837, der auch hier das Tanzmotiv nicht erkennt. Hieher gehört indess auch eine Statue ohne Nebris bei Piranesi, musée Napoléon II pl. 14 (wo befindlich?).

[2]) Nach dem Neapler Exemplar (Gerhard ant. Bildw. no. 34), wo die r. Hand mit einem Stücke des Pedums alt ist, sind die andern Exemplare zu restauriren.

[3]) In Neapel (Gerhard, Neap. ant. Bildw. no. 34, wo der Kopf fälschlich für modern erklärt wird).

[4]) Es sind namentlich die im Vatican (s. Visconti, mus. Piocl. III, 42 und Clarac 706, 1684; an letzterm Orte sind die Angaben der Ergänzungen, die A. Klügmann nachzuprüfen die Güte hatte, im wesentlichen richtig); ferner die in Villa Albani (Clarac 716D, 1685E), an welcher nach Klügmanns Mittheilungen der Kopf mit kleinen Hörnchen zwar gebrochen doch zugehörig, dagegen das Pedum in der L. (statt in der R.) ganz modern ist; dann im Museo Torlonia (catal. no. 43; Clarac 716, 1717) ebenfalls mit antikem Kopfe; letzteres gilt ebenso von zwei Statuen in Florenz, die eine in den Uffizien, s. Dütschke Catal. no. 124, die andere im pal. Pitti (Dütschke, zerstr. ant. Bildw. in Flor. no. 31; das Motiv verkennt Dütschke beidemale); endlich zwei Exemplare bei Maffei, raccolta t. 36 u. 38, einst in den orti Medicei; bei einer dritten ebda t. 37 scheint der Kopf in falscher Richtung ergänzt (sie scheint identisch mit Clarac 701, 1658, wo mit vertauschten Seiten).

Eine weitere Zuthat ist es endlich, dass auf die linke Hand noch der kleine Dionysos gesetzt wird, wie dies in der Londoner Statue und wahrscheinlich, da die Nebris mit letzterer so genau stimmt, auch in unserer Alberti'schen der Fall war. Die Combination eines anderen selbständigen statuarischen Motives mit dem zuletzt entwickelten ergab dies Resultat. Auf Taf. III, 6 habe ich die schwebende Einzelfigur einer Pompeianischen Wand wiedergeben lassen [1]). Sie zeigt uns, glaube ich, jenes neu hinzugetretene Motiv noch unvermengt mit Fremdem. Es ist kein anderes als das Motiv des Hermes von Praxiteles, jenes einzig schönen Werkes, das uns ein merkwürdiges Geschick fast unversehrt wiederschenkte und dessen lebhafte Nachwirkung im Alterthum wir erst zu erkennen beginnen [2]). Statt Hermes ist ein jugendlicher Satyr gesetzt, der das Dionysosknäbchen (die Flügel desselben fallen offenbar dem Pompeianischen Decorateur der Verfallzeit zur Last) auf dem linken Arme trägt und ihm in der hoch erhobenen Rechten eine Weintraube lockend hinhält, nach der das Kindchen begehrlich die Hände ausstreckt. Das Bild spricht jedenfalls auch zu Gunsten der Restauration des Hermes mit einer Traube, um so mehr als sich dasselbe Motiv wiederholt in der statuarischen Einzelfigur einer anderen Pompeianischen Wand [3]), die dem Hermes noch näher steht, indem der Satyr nicht schwebt, sondern ruhig auf dem rechten Beine steht und ganz wie Hermes auf dem linken Vorderarme eine herabhängende Chlamys trägt; das Knäbchen, dem die Traube gereicht wird, hat hier auch keine Flügel. — Auf einem Sarco-

---

[1]) Helbig No. 373.

[2]) Ich bemerke hier, dass das Berliner Museum zwei Torse besitzt, die sowohl im Motiv als in der Bildung der Körperformen und in den Maassen mit dem Hermes ziemlich genau übereinstimmen, mit der Abweichung, dass der r. Arm etwas höher gehoben war und vielleicht über dem Kopfe lag und dass der ganze Körper etwas aufrechter steht und mit der L. weniger fest sich auflehnte; der eine ist zu einem Apollo (No. 11 bei Gerhard) restaurirt, der andere ist unergänzt (No. 763); ganz dasselbe gilt von dem Tors einer kleinen vorzüglich gearbeiteten Statuette desselben Museums.

[3]) oben im l. oecus des Hauses Fiorelli, descriz. p. 144.

phage [1]) findet sich das Tragen des Kindes zwar mit dem Tanzmotive vereinigt, doch ohne den Fruchtschurz.

Die ganze Entwicklung, die wir hier überblickten, von dem einfachen tanzenden Satyr mit dem Fell auf dem Arme bis zu der letztbesprochenen überladenen Bildung scheint der hellenistischen Zeit anzugehören, indem wir den Anfangspunkt kaum älter als das Ende des vierten Jahrhunderts setzen konnten und unser Alberti'scher Satyr, der doch bereits am Ende der Reihe steht, wegen des Charakters seiner Ausführung nicht später als das erste Jahrhundert v. Chr. sein dürfte [2]). Die Umbildung eines übernommenen Motives in hellenistischer Kunst führte hier zwar nicht zu gleich erfreulichen Resultaten wie wir sie an der Pergamenischen Bronze beobachteten, doch dürfte sie nicht von geringerem Interesse sein, namentlich da sie auch auf die Entwicklung des Typus der jugendlichen Satyrn Licht wirft. Es wird nicht unzweckmässig sein, wenn wir, um den letzteren Punkt schärfer zu fassen, uns den ganzen Zusammenhang vergegenwärtigen, in dem unsere Satyrfiguren stehen, also die Entwicklung der Silene und Satyrn nebst der des Pan in den Hauptzügen überblicken.

Die Silene, jene Dämonen des feuchten Waldes, ja quellenden Wassers, die in Kleinasien und Nord-Griechenland ihre eigentliche Heimath haben, sie fanden hier auch ihre älteste Darstellung, welche die charakteristischen Züge wie Schwanz, Ohren, Hufe, von dem auch sonst für feuchte Götterwesen symbolischen Thiere, dem Pferde entlehnte. Wie sie ein Homerischer Hymnus schildert [3]), so finden wir sie auf den ältesten

---

[1]) Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 110, 1; auch hier erhebt die Rechte das Pedum. — Im Motiv etwas abweichend doch sehr ähnlich ist ein tanzender Satyr mit dem Knäbchen auf dem Vaticanischen Sarcophage Visconti, mus. Pio-Clem. V, 8.

[2]) Es versteht sich, dass im Uebrigen die Zeit der Ausführung der Exemplare, an denen wir die einzelnen Stadien der Entwickelung verfolgten, gewöhnlich eine ganz andere ist als die der Erfindung und des Entstehens.

[3]) in Ven. (IV) v. 262 *τῇσι* (d. h. *Νύμφῃσι*) *δὲ Σειληνοὶ ... μίσγοντ' ἐν φιλότητι μυχῷ σπείων ἐροέντων.*

Münzen von Thasos und Macedonien [1]) mit Nymphen gruppirt. Ihre ursprüngliche nahe Verwandtschaft mit den Kentauren tritt hier deutlich hervor, indem auf eben diesen Münzen genau dieselbe Composition des nymphenraubenden Silen auch mit angehängtem Pferdehinterleib erscheint. Der Typus der Silene selbst ist hier noch nicht gefestigt, indem sie bald mit bald ohne Pferdehufe, bald mit bald ohne Pferdeschwanz erscheinen. In Kleinasien finden wir die Silene auf dem alten Friese von Assos; und unter den Resten altionischer Kunst nehmen sie auf den Chalkidischen Vasen eine nicht unbedeutende Stellung ein; auch hier wechselt Pferdehuf mit Menschenfuss [2]). Silen ist ein älterer Münztypus des chalkidischen Naxos; er erscheint als Wasserdämon auf Münzen der chalkidischen Himeraeer [3]). — Durch die ionische Kunst scheint der alte Typus der Silene den Etruskern mitgetheilt worden zu sein, wo denn die Pferdehufe ungleich zäher und länger festgehalten wurden. — Eines der sprechendsten Zeugnisse für den Einfluss chalkidischer Kunst auf die altattische Vasenmalerei sind die pferdebeinigen Σιλενοι der Françoisvase; freilich bildet der Verfertiger derselben (Ergotimos) den Σιλενος anderwärts an den Füssen menschlich [4]). — Dagegen sind nun die Silene in den Gebieten alter dorischer Kunst überhaupt etwas durchaus unbekanntes. Niemals erscheinen sie auf Korinthischen Vasen, und ebensowenig z. B. auf den so zahlreichen Pinakes aus Alt-Korinth, die das Berliner Museum

---

[1]) Sie werden den Letäern und Orrheskiern zugetheilt. — Die ähnliche Gruppe eines eine Nymphe wegtragenden Silenes auch auf einem archaischen Relief von Delphi (wie scheint nur aus Wieseler, Denkm. a. K. II no. 472 bekannt).

[2]) Auf der Vase no. 8 bei Klein, Euphron. S. 31, von der eine Zeichnung im Apparat des Berliner Museums sich befindet, ist nur einer der 7 Silene pferdehufig. — In einer Vasengruppe, die ich mit Wahrscheinlichkeit etwas spätrer Chalkidischer Fabrication zuschreiben zu dürfen glaube (München 685; Würzburg 331; Deinos in Wien, Oest. Mus.), haben die Silene bereits alle Menschenfüsse. — Die Silene der ebenfals ionischen Phineusschale (Mon. d. J. X, 8) zeigen Hufe.

[3]) Ein archaisches Exemplar, wo der Kopf des Silenes vom ältern Typus im Profil steht, im Berliner Museum; eines der gewöhnlichen spätern s. bei Wieseler D. a. K. II no. 497.

[4]) Gerhard, Aus. Vas. 238.

neuerdings erworben, welche ja so mancherlei Darstellungen zeigen[1]); sie fehlen ferner am Kypseloskasten, wo doch Dionysos in der Weinlaube vorkömmt; sie fehlen auch auf den Vasen, die mit der Arkesilasschale aus einer Fabrik sind[2]) und wenn nicht aus Sparta, so doch wohl aus Kyrene stammen; und auch dass sie auf Peloponnesischen Bronzereliefs in Olympia[3]) und Selinuntischen Sculpturen nicht vorkommen, darf man wenigstens erwähnen.

Und doch war ein den Silenen so verwandtes dämonisches Geschlecht, das der bei Hesiod zuerst genannten Satyrn, gerade auch im Peleponnese heimisch[4]). Aber wie denn so oft auch bei den Griechen bestimmte Vorstellungen über göttliche Wesen gar lange im Volke walten, bis sich die bildende Kunst ihrer bemächtigt, so wurden die Satyrn, mehr Dämonen der trockenen Berge als der feuchten Niederungen und deshalb auch nicht mit dem Pferde, sondern mit den Ziegen in ursprünglich naher Verbindung, überhaupt von der altgriechischen Kunst nicht dargestellt. Als in Athen durch das Satyrdrama die Satyrn populär wurden, war in der Kunst hier bereits der Typus der Silene adoptirt. Darüber, wie die Satyrn in der alten Zeit auf der Bühne erschienen, wissen wir nichts, als dass ein Bocksfell ein Hauptstück des Costümes war, so dass der Satyr selbst als Bock angeredet werden konnte[5]), sowie dass die Maske der Satyrn sich wenigstens in späterer Zeit in keiner Weise von derjenigen Gestalt unterschied, die in Athen sich handgreiflich aus dem alttüberkommenen Typus der pferdeohrigen Silene entwickelt hatte. Es gibt

---

[1]) Eine vollständige Beschreibung derselben wird demnächst in meinem neuen Verzeichnisse der Berliner Vasensammlung erscheinen.

[2]) Von G. Löschcke in dem Dorpater Programm von 1879 zusammengestellt. Hinzuzufügen ist namentlich die fragmentirte Schale in Würzburg No. 434, was ich deshalb erwähne weil in der Beschreibung von Urlichs frageweise von einem Satyr die Rede ist, während nur ein gewöhnlicher Jüngling tanzend dargestellt ist.

[3]) Das Fragment einer Terracottastatue aus Olympia (Ausgr. v. Ol. Bd. IV, Taf. 27 A) einen pferdehufigen Silen darstellend, scheint wie andere Terracotten (selbst architectonische) dahin importirt.

[4]) Vgl. Annali 1877, p. 448 f.

[5]) Aeschyl. frg. 202.

in der ganzen Kunst des fünften Jahrhunderts in Athen nur diesen einen Typus der bärtigen stumpfnasigen Wesen, meist mit Glatze und langen Locken hinten herab, mit Pferdeschwanz und Pferdeohren, aber ohne dem Bocke entlehnte Abzeichen; Vaseninschriften noch vom Anfange des vierten Jahrhunderts nennen diesen Typus correcterweise Silen[1]) und das Gleiche thun die Schriftsteller desselben Jahrhunderts[2]). Doch heisst andererseits die auf Vasen so oft dargestellte wildtanzende Umgebung der Rhea und des Dionysos bei Eurip. Bacch. 130 *Σάτυροι* und Ktesias schrieb nicht den Silenen, sondern den Satyrn übergrosse (d. h. Pferde-) Schwänze zu (Frgm. ed. Müller p. 87). Also hatte man in Athen den neu zutretenden Satyrn die vorhandene Form der Silene gegeben und beide Gattungen von Wesen hatten sich verschmolzen. — Eine neue Scheidung sollte indess wieder durch das Satyrdrama, wenn nicht veranlasst, so doch begünstigt werden. Obwohl Silen als Einzelperson, als weiser Erzieher des Dionysos z. B. schon lange in den Sagen Geltung hatte[3]), war doch ein besonderer Typus für ihn in der Kunst noch nicht geschaffen; der Myronische Marsyas unterscheidet sich in nichts von dem damaligen allgemeinen Typus der Silene. Im Chore des Satyrdramas jedoch musste sich bald das Bedürfniss einstellen, den Chorführer vor den übrigen bestimmt zu unterscheiden. Im Euripideischen Kyklops liegt diese Scheidung bereits vollendet vor: der Chorführer ist der Silen und ist der greise Vater der jugendlichen Schaar, die nun Satyrn heissen. Die beiden neuen Typen, die hierdurch veranlasst wurden, die bartlosen jungen Satyrn und der greise Papposilen brechen sich in der bildenden Kunst allerdings erst langsam und allmälig Bahn, indem der allgemeine ältere Typus der Silene zäh festgehalten wird. Doch erscheint Papposilen, von den Zotteln eines engen dichten Wollegewandes bedeckt, ge-

[1]) Annali d. J. 1877, 226 ff. — Auf einer streng rothf. Schale dagegen heisst ein gewöhnlicher bärtiger Silen ϟATRVBϟ, was doch wohl statt *Σατυρος* verschrieben (Bull. d. J. 1860, 35; Zeichnung beim Institut in Rom).

[2]) Annali 1877, p. 236.

[3]) Ebda p. 235.

legentlich vom Ende des fünften Jahrhunderts an[1]). Aber auch ohne jenes Bühnencostüm versucht man einen einzelnen alten weichlichen Silen von den übrigen zu unterscheiden. Zahlreiche Uebergänge finden statt[2]); indess befestigt sich im vierten Jahrhundert dieser neue Typus, der auch mit einem neuen thierischen Abzeichen ausgerüstet wird, indem die Pferdeohren bei dem einen alten Silene zu Schweinsohren werden[3]), wie sein ganzer Körper nun fette Weichheit ist.

Hand in Hand ging hiemit das Aufkommen der bartlosen, fortan *κατ' ἐξοχήν* diesen Namen führenden[4]) Satyrn, die auf Vasen schon zu Ende des fünften Jahrhunderts vereinzelt, dann aber immer häufiger erscheinen; sie werden die bevorzugte Schaar ihres nunmehr auch jugendlichen Gottes Dionysos. Wie weit die Praxitelische Zeit in der Veredelung dieser Wesen ging, die bei Eurip. Cycl. 624 noch *θῆρες* angeredet werden, sehen wir an dem bekannten einschenkenden Satyr, ja gelegentlich ging man bis fast zum Sentimentalen, dem Eros Verwandten[5]).

Doch hier müssen wir, die Entwicklung der Satyrn unterbrechend, erst einen Blick werfen auf denjenigen, dessen Gestalt sich fortan mit jenen vielfach berühren und vermengen sollte, auf Pan, den Gott des felsigen Gebirgs, dessen Wesen und Treiben nicht nur, sondern dessen äussere Erscheinung uns schon so plastisch entgegentritt in jenem Homerischen Gedichte auf ihn (hymn. Hom. 19), dem an poetischem Reize Weniges gleichkömmt. Er ist halb Ziege halb Mensch, *αἰγιπόδης, δικέρως*, ist *ἀγλαέθειρος* und *ἠυγένειος* und trägt ein Luchsfell auf dem

---

[1]) Der herrliche Krater Mus. Greg. II, 26 gehört zu seinen ältesten Darstellungen. — Vgl. Annali 1877, 228 ff.

[2]) Vgl. Annali 1877, 227. — Auf einem vorzüglichen Athenischen Deinos vom Anfang 4. Jahrh. in der Samlg. v. Saburow sind in einem Schwarme gewöhnlicher bärtiger Silene zweie durch weisses Haar, gebückte Haltung und Krückstock als Greise ausgezeichnet.

[3]) S. Annali 1877, 230. — Auch auf Münzen des schönen Stils, z. B. denen von Thasos mit Silenskopf ist das dicke Ohr deutlich, ebenso auf solchen von Katane mit Silensmaske.

[4]) Vgl. Ann. 1877, 237.

[5]) Derart ist ein ganz einziger jugendlicher Satyrkopf mit Pantherfell über dem Kopfe von eigener Schönheit, im Museo Torlonia zu Rom no. 113.

Rücken. Hiernach kann kein Zweifel sein über die Gestalt des Pan in der archaischen Kunst[1]); als *αἰγοπρόσωπος* und *τραγοσκελής* (Herod. II, 46) ward er überall und nach der Schlacht von Marathon auch in Athen verehrt. In unseren Monumenten erscheint er allerdings erst aus der Zeit um und nach 400, und zwar auf Attischen Votivreliefs ganz so wie ihn das homerische Gedicht schildert, zwar mit den Abzeichen der Ziege, doch mit langem fliessendem Barte und vollem Haare, nicht ohne göttliche Würde.[2]) Doch die Tendenz nach bartloser Jugendlichkeit der

---

[1]) Irrthümlich habe ich früher angenommen (Annali 1877, 199ff.), Pan sei gerade in älterer Zeit auch unter dem Typus des hornlosen bärtigen Satyrs dargestellt worden. Ich halte es indess jetzt für unmöglich, dass, obwohl dies die allgemeine Annahme ist, auf die ich mich auch damals stützte, die Münztypen von Panticapäon den Pan darstellen sollten. Die Deutung auf Pan basirt bekanntlich, da Pan keineswegs ein in Panticapäon besonders verehrter Gott ist, ausschliesslich auf dem Anklange an den Stadtnamen. Solche beabsichtigte Anspielung des Münztypus auf den Namen der Stadt wäre ja an und für sich sehr möglich, aber diese Möglichkeit kann nichts beweisen gegen zwingende Gründe, die uns verbieten überhaupt Pan zu erkennen. Der Typus ist immer vollkommen der des bärtigen Satyrs mit dicker Stulpnase und hat nie etwas vom Bocke und nichts von Pan; es ist ganz unannehmbar, dass zu Anfang des 4. Jahrh.' — denn höher herauf scheinen die Münzen bis jetzt nicht zu reichen — wenn auch in ferner Stadt, so doch von echtgriechischen vorzüglichen Künstlern für Pan nicht der allgemein vorhandene Typus, sondern der des bärtigen Satyrs gewählt worden sei. Im Norden, in Macedonien, waren von altersher Silene beliebtester Münztypus; durch Einfluss von hier wird der Typus von Panticapäon zu erklären sein. Auch die zahlreichen spätern Exemplare Panticapäons mit dem bartlosen meist epheubekränzten Kopfe zeigen niemals Hörner, vielmehr den ausgesprochensten Satyrtypus. — Zu bemerken ist noch, dass in Panticapäon, wenn auch nicht häufig, doch auch der gewöhnliche Typus des einen alten Silens mit Glatze und Schweinsohr erscheint, zum Beweise, dass Silen in seinen verschiednen Gestalten dort eben heimischer Typus ist, während bis jetzt noch kein einziger sichrer gehörnter Pan dort nachgewiesen ist. — Eine blosse Annahme ist es ferner auch, dass C. Vibius, auf den Beinamen Pansa anspielend einen Panskopf auf seine Münzen geprägt habe; der betr. Typus (s. Ann. 1877, 200 n. 2) bezieht sich vielmehr offenbar auf scenische Spiele und ist nichts als die Theatermaske eines bärtigen Satyrs. Bestätigt wird dies durch ein Exemplar, wo auf dem Rvs. eine andere scenische bakchische Maske mit Kopfbinde (nicht Silen) dargestellt ist. — Man wird überhaupt auch den unbärtigen edlen Pan niemals hornlos annehmen dürfen; zu den von mir Annali 1877, 204, n. 3 angeführten Apulischen Vasen bemerke ich nur, dass bei ihnen allen eine neue Prüfung der Originale nöthig ist; von den beiden Berliner Vasen (Gerhard Ap. Vas. Taf. 8 n. 11) habe ich constatirt, dass die weiss aufgemalten verblassten Hörner des Pan nur unter der Uebermalung verdeckt waren.

[2]) So besonders in dem schönen Relief Heydemann, Marm. in Athen no. 13 = Bötticher

Götter, welche ungefähr gleichzeitig Hermes Dionysos und den Satyrn die Bärte nahm, führte dazu, dass auch der bocksbeinige Pan schon zu Ende des 5. Jahrhunderts, zwar nicht in Athen, doch in Thrakien (die oben gen. Münze von Aenus) bartlos gebildet ward und dasselbe war in Böotien der Fall, wo er in einem herrlichen Votivrelief aus Tanagra als ὀπαδός und κύων παντοδαπός der Göttermutter Rhea (Pind. frg. 63 ff. Böckh) neben ihrem Throne zu stehen scheint[1]), während er in einem anderen etwas späteren, vielleicht auch Böotischen, Votivrelief nebst einem Jagdhunde als Begleiter des Dionysos auftritt[2]). — Doch gerade die Vorstellung von dem Jäger Pan, dem θηρευτής und ἀγρεύς (s. bes. Anth. Pal. VI passim) scheint die Bildung eines neuen Typus, des völlig menschlichen edeln jugendlichen nur mit zwei Hörnchen versehenen Gottes begünstigt zu haben. So sehen wir ihn denn als schönen Jäger auf einem Felsen sitzend ruhen oder mit einem Häschen spielen, wie ihn die herrlichen Münzen des vierten Jahrhunderts von Arkadien und von Messana in Sicilien[3]) zeigen. Wo dieser Typus zuerst entstand ist unsicher; da er in Athen in religiösen Darstellungen niemals und nur gelegentlich auf bemalten Vasen des späteren Stiles erscheint, so war hier der Ursprung

---

Gipsabg. No. 322; nur der Oberkörper erscheint auf dem herrlichen Nymphenrelief Mitth. Ath. Inst. V, Taf. 7, das wohl eher etwas vor 400 fällt. — Vgl. auch Ann. 1877, 198.

[1]) Im Varvakion, nicht vollständig, aus mehreren Fragmenten bestehend, von denen einige mir erst durch die Freundlichkeit von Hrn. Dr. L. Gurlitt bekannt wurden, der das Ganze demnächst veröffentlichen wird. Erhalten ist von Pan nur der gehörnte jugendliche Oberkörper, dessen Kleinheit die Bocksbeine ziemlich sicher voraussetzen lässt; von der wahrsch. Rhea ist nur ein Ellenbogen und Rest des Gewandes und Thrones erhalten; r. stehen ein bärtiger Mann und mehrere Mädchen, eines mit Tympanon. Die Erklärung aus dem in Theben von Pindar gestifteten Culte der Rhea mit Pan zusammen (Pind. frg. 63 ff. Pyth. III, 137 und schol.) ist mindestens sehr wahrscheinlich.

[2]) In Berlin (Gerh. no. 812), von Prokesch aus Griechenland mit der bekanntlich nie stringent beweisenden Provenienz Athen gebracht; das Material, ein sehr feinkörniger kalksteinähnlicher Marmor würde eher für Böotien sprechen. Von Dionysos ist nur der Unterkörper erhalten.

[3]) Auf andern Münzen von Messana und solchen von Syrakus erscheint nur der Kopf des edeln gehörnten Gottes, durch beigefügte Syrinx sicher. — Die andern angeblichen Darstellungen des Pan auf Sicilischen Münzen sind ganz unsicher oder sind als Flussgötter zu fassen.

schwerlich. Dagegen können wir nachweisen, welche Kunstschule es war, die jenem Typus seine in der statuarischen Kunst kanonische Gestalt verliehen hat. Es war die Nachfolge Polyklets in Argos, die das berühmte Musterbild edler jugendkräftiger Gestalt, den „Doryphoros" ihres Meisters einfach zum Gotte Pan umschuf, indem sie, alles andere belassend, nur anschmiegende Hörner und in die Hände Syrinx und Pedum zufügten. Mehrere erhaltene Statuen und mehrere einzelnen Köpfe[1]) geben uns eine Anschauung dieser Composition. Ruhig steht der Gott auf dem rechten Beine, das Haupt etwas geneigt. Es liegt ein eigenes Etwas in diesem Typus, das uns als stille Schwermuth, als eine passive tiefe Melancholie anmuthet, die weitere Entwickelung von etwas, zu dem der Doryphoros selbst nur einen Ansatz zeigt. Es ist dieser Hauch einer ruhigen Wehmuth etwas ganz anderes als jene active sehnsuchtsvolle Erregung, welche Attische Werke derselben Zeit durchzieht. So äussert sich die Tendenz der Zeit, das Streben nach dem Ausdruck subjectiver Empfindung, verschieden in Athen und Argos; und wir werden darin bestärkt, in jenem Wesen einen charakteristischen Zug der späteren, uns bis jetzt noch so wenig bekannten Peloponnesischen Schule zu sehen, wenn wir uns einer anderen statuarischen Composition erinnern, die namentlich im Typus des Kopfes die unverkennbarste Verwandtschaft mit jenem Pane hat; ich meine die gewöhnlich Narkissos genannten, besser vielleicht als Hyakinthos zu deutenden Jünglingsstatuen, die mit der einen Hand sich aufstützend den Körper entlasten und die andere Hand schlaff auf den Rücken legend schwermüthig zur Erde blicken[2]).

---

[1]) S. vor allem die von mir Mitth. d. Ath. Inst. III. Taf. 12 publicirte Bronze; dann die sehr verwandten zwei Statuen des M. Cossutius und eine dritte im Vatican (s. Annali 1877, 202 n. 2) und mehrere Köpfe (ebda p. 203).

[2]) Ich selbst habe in einer früheren Behandlung dieses in zahlreichen Copien erhaltenen Typus (Bull. d. J. 1877, 158 ff.) mich lebhaft für Narkissos erklärt. Gegen ihn spricht jedoch, dass er vor der hellenistischen Zeit nur in der Phokischen und Böotischen Localsage existirt zu haben scheint, während unser Typus sicher ein älterer und, wie oben hervorgehoben, ein peloponnesischer ist. Der Kopf ist am besten erhalten in dem Bull. 1864, 256 erw. jetzt in Berlin befindl. Exemplare. Der in Lakedämon alte Cult des Hyakinthos, des schönsten

So hatten sich denn unabhängig von einander und ungefähr gleichzeitig die edeln Typen des jugendlichen Satyr und des jugendlichen Pan entwickelt. Eine Berührung zwischen den beiden doch so verwandten Wesen war ungemein nahe liegend. Sie erfolgte in vollem Masse in der hellenistischen Zeit und ward begünstigt durch eine bekannte Richtung eben dieser Epoche, durch die idyllische oder bukolische. Das Harmlos-Ländliche, Hirten, Jäger, freie Natur und Alles, was damit zusammenhing, das waren Lieblingsgebiete der damaligen Phantasie. Bekanntlich ist für uns das klarste Zeugniss dieser Richtung in der Pompeianischen Wanddecoration erhalten, wo sie uns aus allen Ecken und Enden in Gestalt von Pedum und Syrinx, von ländlicher Capelle, Hirten und Heerden entgegentritt. Nun waren zwar die Satyrn bisher theils als von allerlei tollen Muthwillens voll, als tanzend und flötend — *πρὸς ὄρχησιν καὶ μελῳδίαν καὶ πᾶσαν ἄνεσιν καὶ παιδιὰν εὔθετοι*, Diodor. I, 18 —, theils als edle Diener ihres weichlichen Herren dargestellt worden, aber das Ländliche hatte ihnen durchaus gefehlt. Dies musste von Pan, dem Jäger und Hirten auf sie übertragen werden; von ihm entlehnen sie nun die Rohrflöte, von ihm den Hirtenstab, von ihm auch gewisse Abzeichen der Ziege, dieses echt idyllischen Thieres. — Indess wurden durch diese Berührung von Satyr und Pan natürlich gelegentlich auch Züge der Satyrn auf letzteren übertragen; und zwar geschah dies gerade zu Anfang der hellenistischen Epoche. Von Antigonos Gonatas nach der Gallierschlacht geschlagene Kupfermünzen zeigen Pan durchaus im Typus eines jugendlichen Satyrs mit Schwanz, doch mit Hörnern versehen, wie er ein Tropaion aufrichtet[1]), und Silbermünzen desselben Königs geben dem Pans-

---

der Jünglinge, ist bekannt. Das schwermüthig matte Versunkensein würde dem Bilde des durch frühen Tod Hingerafften wohl anstehen. Zu Boden blickend steht Hyakinthos Apoll gegenüber auf einem Gemälde bei Philostr. iun. 14. — Dass der Apfel, den in der That zwei Exemplare (s. Bull. 1877, 158) in der auf dem Rücken liegenden r. Hand zeigen, einfach für einen Todesdämon beweise, ist durchaus unhaltbar. Es wird nach der gewöhnlichen Bedeutung des Apfels ein Liebesgeschenk von Apollo sein sollen.

[1]) Ueber den Typus des jugendlichen Pan mit Satyrschwanz s. meine Bemerkungen

kopfe ganz die Züge des derben Satyrtypus nur mit Hörnern (Wieseler, D. a. K. I, 232), und ganz dasselbe thun Kupfermünzen von Pella in Macedonien (Mionnet, suppl. III, 89 no. 547 ff.). — Auch für jene Uebertragungen von Pan auf die Satyrn haben wir jetzt einen festen Haltepunkt in den Pergamenischen Reliefs. Satyrn des derben jugendlichen Typus begleiten dort Dionysos; an dem einen ziemlich erhaltenen Kopfe sind die Haare gesträubt und am Halse hängen jene kleinen Zotteln der Ziegen (*φήρεα*), die wir von zahlreichen Satyrn des ländlichen Typus kennen (Annali 1877, 208); ein andrer wohlerhaltener Satyrkopf vom kleinern Friese[1]) zeigt gar die kleinen spriessenden Hörner der Ziege[2]), die (nicht zu verwechseln mit den längern des Pan) wir ja auch als den ländlichen Satyrn eigen kennen, ihnen die Lukian (Bacch. 1) die *ἀγροίκους νεανίσκους* nennt, die *κεράστας οἷα τοῖς ἄρτι γεννηθεῖσιν ἐρίφοις ὑποφύεται* (vgl. deor. conc. 4), die Hörnchen, die ja auch dem Typus unsrer Albertischen Statue nicht zu fehlen pflegen.

So hätten wir denn unsern beiden Monumenten in einem grössern historischen Zusammenhange ihre Stelle angewiesen; der etwas mühsame Pfad, der uns dazu führte, wird uns aber den reinen Genuss nicht stören an jenem Bilde frischer, sprühender, ungetrübtester Lebenslust, von dem wir ausgingen, an dem Satyr von Pergamon.

---

gegen Stephani in Annali 1877, 447 ff. Zu den sichern Beispielen ist ausser obigem Münztypus hinzuzufügen ein spätattischer Krater in Berlin No. 1015 (Gerh.).

[1]) Das Stück der grossen Reliefs ist skizzirt in Ausgr. v. Pergamon S. 53. — Der kleinere Fries enthält noch eine schöne sitzende jugendliche Figur, die das Knie mit beiden Händen umfasst; das Gesicht fehlt grösstentheils, doch die langen Spitzohren sind erhalten; die unbärtige schwanzlose edle Gestalt wird wahrscheinlich Pan sein, vielleicht als Repräsentant Arkadiens in einer auf Telephos Jugend bezüglichen Scene.

[2]) Zu den gehörnten Satyrn vgl. Annali 1877, 208 ff. u. 448. — Ohne Verständniss für die thatsächliche historische Entwickelung gelangt Stephani Compte rendu 1874, 66 ff. zu ganz falschen Resultaten, indem er (S. 79) beh., es sei kein Zweifel, dass die Alten „schon in sehr frühen Zeiten“ den Satyrn Ziegenhörner gaben und indem er die Hörner zur Unterscheidung von Satyr und Pan überhaupt unbrauchbar erklärt und statt dessen „den kritischen Werth des Pferdeschwanzes“ in helleres Licht setzen zu müssen glaubt.

## Nachtrag zu S. 27.

In dem mir soeben nach Abschluss der Correctur zukommenden 3. Hefte des V. Bandes der Athen. Mittheil. spricht A. Milchhöfer (S. 209) über den ältern Typus des Pan. Dass ich denselben gegenwärtig als einen von dem der Silene ursprünglich durchaus verschiedenen erkenne, ist oben S. 27 ausgesprochen. Was mich früher Annali 1877, 199 ff. zur Annahme bewog, dass sich der Panstypus zunächst an den der Silene angeschlossen habe, waren nur die Münzen von Panticapaeon. Ohne der letztern im geringsten zu gedenken, oder dies ernste Hinderniss zu beseitigen (wie ich dies oben S. 27 versucht), bestreitet Milchh. jene Annahme, die er mindestens unrichtig aufgefasst hat. Oder wird Jemand im Ernste z. B. daran anstossen, dass ich Ann. 1877 p. 201 sagte, die aufgeworfene Stumpfnase des Typus der Silene sei nicht die Nachahmung eines thierischen Zuges, sondern eines den uomini codardi e vili eigenen? — Ganz unrichtige Vorstellungen von der Entwickelung der in Betracht kommenden Typen, zeigt übrigens M.' Behauptung, der bärtige Pan des ganz thierischen Bockstypus berühre sich — im 4. Jahrh. — mit „gewissen" Satyrtypen. — Das S. 28, A. 1 von mir genannte Relief ist in den Mitth. III S. 390 beschrieben, welches von mir übersehene Citat ich Milchh. entlehne, der es S. 216 bespricht.

# Verzeichniss der Abbildungen.

Tafel I Bronzestatuette aus Pergamon, im Antiquarium der kgl. Museen zu Berlin.
„ II Marmortorso in Berlin, früher in casa Alberti zu Florenz. S. 12 ff.
„ III 1. Marmorstatue in London; abg. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 103, 1; hier nach einer Photographie neu gezeichnet. S. 13 ff.
2. Marmorstatue in Neapel, abg. Clarac 678, 1581; hier nach neuer Zeichnung. S. 14.
3. Marmorstatue in Neapel, unedirt. S. 18.
4. Wandgemälde in Pompei, unedirt. S. 19.
5. Bronzestatuette in Berlin, unedirt. S. 19.
6. Wandgemälde in Pompei, unedirt. S. 21.

# Jahresbericht.

Die Gesellschaft hatte im Jahre 1880 den Tod von fünf Mitgliedern, der Herren Gilli, J. Heller, von Jasmund, Nitzsch und Strack, zu beklagen. Ausgeschieden sind die Herren Ribbeck und Schubring, der bisherige Archivar und Schatzmeister der Gesellschaft; neu aufgenommen die Herren Becker, Bürmann, Furtwängler, Hauck, Hinrichs, Neumann und Körte, welcher letztere seitdem nach Göttingen übergesiedelt ist. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden Mitgliedern: Adler, Ascherson, Badstübner, Band, Becker, Belger, Bergius, Bertram, Bode, Bötticher, Bolte, Bormann, Brose, Bruns, Büchsenschütz, Bürmann, von Bunsen, Cauer, Conze, Curtius (Vorsitzender), Dielitz, Diels, Dobbert, Dohme, J. G. Droysen, H. Droysen, Ende, Engelmann, Ewald, Fischer, Förster, Fränkel, Fritsch, Furtwängler, Genz, Göppert, Greiff, Grimm, Hauck, Hehn, Heller, Hertz, Hinrichs, Hinschius, Holländer, Hübner, Jacobsthal, Imelmann, Jordan, Kaupert, Kiessling, Kirchhoff, von Korff, Krüger, Kruse, Lehfeldt, Lepsius, Lessing, Lippmann, Marelle, Clemens E. Mayer, Erbprinz von Sachsen-Meiningen, Meitzen, F. Meyer, J. Meyer, Mommsen, Müllenhoff, Müller, Neumann, Pabst, von Pfuel, von Radowitz, Regely, Rehbein, Rhangabé, Robert, Rose, Lord Russell, Sachau, Schaper, Scherer, Schöne (Schriftführer), A. Schottmüller, C. Schottmüller, Seek, Stephan, Suphan, Trendelenburg, Treu, Vahlen, Waitz, Wattenbach, Weil, Weser, Wiedemann, Wolff.

DEPT OF CLASS ARCHAEOLOGY OXFORD

1.

2

3.

4.

5.

6.